

Matthias Pees

## Versuchsfeld Unmöglichkeit: deutsch-brasilianische Theaterprojekte

Seit vielen Jahren lebe und arbeite ich in Brasilien und habe mit meinem Produktionsbüro<sup>1</sup> seit 2006 mehrere Reihen von Projekten mit initiiert und durchgeführt, die jenseits von Gastspielen, Festivalbesuchen und anderweitigen Kurzaufenthalten die Zusammenarbeit von Theaterkünstlern aus Deutschland und Brasilien im kreativen Produktionsprozess zum Ziel hatten und haben. Einige solcher Kooperationsprojekte zwischen darstellenden Künstlern aus Deutschland und Brasilien hatten im Rahmen der Theaterarbeit des Goethe-Instituts bereits zuvor stattgefunden<sup>2</sup>, und deren Erfolg trug entscheidend dazu bei, dass mit diesen neuen Projektreihen nunmehr der Versuch unternommen werden konnte, solche Produktionen zu systematisieren und miteinander in Beziehung zu setzen: also gemeinsame inhaltliche und bestenfalls auch politische Kriterien für ihre Vorbereitung, Durchführung und kritische Nachbetrachtung zu entwickeln. In Dialog und Partnerschaft ein gemeinsames Werk zu schaffen, in das Werte, Perspektiven, Haltungen, Maßstäbe von beiden Seiten einfließen, war die ehrgeizige Aufgabenstellung aller Projekte. Dabei bildeten partizipative Ästhetiken einen ebenso wichtigen Schwerpunkt wie Formate, die jenseits und außerhalb herkömmlicher Theaterräume stattfinden und die ein anderes Verhältnis zu Realität und Alltag, zwischen Darsteller und Zuschauer ermöglichen. Ein entsprechend erweiterter Theaterbegriff wurde in Westeuropa in den vergangenen zehn Jahren stark und vielfältig ausprobiert, was vor allem auch die deutsche Theaterszene nicht nur erneuert und erweitert, sondern auch in vielen anderen Teilen der Welt wieder attraktiver und überraschender gemacht hat.

- 
- 1 Zu meinen dauerhaften Partnern zählen der Produzent Ricardo Muniz Fernandes, der technische Direktor Julio Cesarini und die Produktionsassistenten Ricardo Frayha und Jussara Rahal.
  - 2 Das Goethe-Institut São Paulo hatte u.a. die Recherche und die anschließenden Aufführungen von Dea Lohers Stück *Das Leben auf der Praça Roosevelt* mit der Gruppe Satyros initiiert; Armin Petras recherchierte in São Paulo mit der blinden Tänzerin Pernille Sonne für seinen Text *krieg böse*; die Volksbühnen-Künstler Bert Neumann, René Pollesch, Jürgen Kuttner u.a. adaptierten ihre "Rollende Road Show" für São Paulo und veranstalteten einen Workshop in einer Favela an der Peripherie der Stadt; die Theatergruppe Paideia nahm sich mehrerer Stücke des deutschen Autors Lutz Hübner an; Hans Thies Lehmann beteiligte sich an einer Bühnenumfassung der Heiner-Müller-Texte der Companhia do Latão.

Die hier vorgestellten deutsch-brasilianischen Kollaborationen gestalten sich in der Regel so, dass Regisseure, Choreographen oder ganze Künstlerkollektive aus Deutschland nach Brasilien kommen, um hier mit brasilianischen Mitwirkenden – Schauspielern, Tänzern, Performern, ganzen Theatergruppen, aber auch Bühnenbildnern, Musikern, audiovisuellen und bildenden Künstlern, Technikern – eine neue Produktion zu erarbeiten. Formal gesehen, bleiben die theaterhierarchischen Verhältnisse also durchaus ein wenig “kolonial”; es ging uns zunächst einmal auch gar nicht um die Umwälzung aller bestehenden (und historisch gewachsenen) Missverhältnisse und Ungleichgewichte als vielmehr um den vergleichsweise bescheidenen Versuch, die Begegnung und Auseinandersetzung mit den und dem Anderen zu vertiefen und nachhaltiger zu gestalten. Das gelingt zumeist auf beiden Seiten, wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen: Muss es den aus Deutschland kommenden Künstlern vor allem darum gehen, ihre Idee, ihr Konzept, ihre ästhetischen Stile und inhaltlichen Ansätze von Theaterproduktion im fremden Umfeld und mit anderen als den gewohnten Mitarbeitern und Strukturen zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren, sind die brasilianischen Beteiligten – vielleicht auch aufgrund ihrer weniger gesamtverantwortlichen Rolle als Beteiligte und Mitgestalter – weniger vorbelastet, meist neugieriger und viel freier im Umgang mit den Regisseuren aus Deutschland. Selbstbewusstsein ist eine ebenso wichtige Teilnahmevoraussetzung an diesen Projekten wie die Bereitschaft zur Selbstinfragestellung. Gelingt den Brasilianern beides zwar meist unverkrampfter als den Europäern, so haben doch auch Letztere durch die Arbeit in der Fremde diese Bedingungen zumindest in Kauf genommen.

Was die erwähnten Ungleichgewichte angeht, sind die strukturellen Unterschiede zwischen den Theaterszenen in beiden Ländern tatsächlich unverändert groß: In Deutschland können die Arbeitsbedingungen im genrebereichsherrschenden Stadt- und Staatstheater nach wie vor als geradezu feudal gelten; in Brasilien sind sie zumeist schlicht selbstausbeuterisch. Das hat für den einzelnen Theaterkünstler gravierende professionelle, ästhetische und inhaltliche Konsequenzen im Hinblick auf seine langfristige künstlerische Entwicklung, die Vielfalt der von ihm ausprobierbaren künstlerischen Richtungen, seine (auch finanziellen) Freiräume zum Experimentieren und Scheitern und schließlich die inhaltlichen und historischen Referenzen aus dem literarisch-theatralen Kanon, auf den er sich beziehen, von dem er sich abgrenzen oder den er mit seiner Arbeit neu erschließen und anders deuten kann. Die genuin brasilianische Literatur beginnt erst mit der Moderne, und die entsprechende Dramatik beginnt noch ein bisschen später. Ein eigenes kulturelles Selbstbewusstsein wird erst von den Mo-

dernisten in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts explizit formuliert, etwa im “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (Brasilholz-Manifest, 1924) und im “Manifesto Antropófago” (Anthropophages<sup>3</sup> Manifest, 1928) von Oswald de Andrade, der das “Auffressen” und Verdauen, die Inkorporation alles Fremden zur brasilianischen Kulturtechnik schlechthin erklärt: die “Einverleibung des heiligen Feindes, um ihn in ein Totem zu verwandeln”. Der *tropicalismo* der 60er Jahre griff diese theoretische Selbstverortung auf und verwandelte sie, auch gegen die immer restriktivere Militärdiktatur, lust- und kraftvoll in künstlerische Praxis und Freiheit. Der *tropicalismo* hatte zwar in allen Kunstbereichen wichtige Vertreter: z.B. den bildenden Künstler Hélio Oiticica, den Theatermacher José Celso Martinez Corrêa (kurz: Zé Celso), den Autor José Agrippino, den Filmregisseur Glauber Rocha; doch die einzige Künstlergruppe, die sich in diesem Rahmen dauerhaft zu etablieren vermochte, die sich international und (ab den 80er Jahren) auch national in kommerzieller wie institutioneller Hinsicht durchsetzte, war die der bahianischen MPB-Musiker (*Música Popular Brasileira*) wie Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, die die Bewegung mit ihren spektakulären Tropicália-Konzerten populär machten.

Heutzutage ist die nicht kommerzielle Theaterszene in São Paulo stark von über viele Jahre bestehenden Theatergruppen geprägt. Diese gelangen zwar nur im Ausnahmefall über ein städtisches (von den Gruppen selbst erkämpftes, aber sehr schmales) oder bundesstaatliches (sponsoringbasiertes, von einigen wenigen Firmen abhängiges) Förderprogramm zu einer Art zweijähriger Basisförderung, erhalten sich aber aufgrund starker Solidarität unter den beteiligten Künstlern und oft auch im Glauben an einen gemeinsamen inhaltlichen und ästhetischen Ansatz, den es längerfristig zu verfolgen und zu entwickeln gilt. Die Arbeit dieser Theatergruppen ist oft geprägt von szenischen Recherchen und Projekten, die entweder die städtische soziale Realität oder eine Art “rurale” Identitäts- und Spurensuche im Inland zum Thema haben: Suche nach den eigenen Wurzeln im einfachen Volk im Sertão, im armen Nordosten, von wo aus in den vergangenen 40 Jahren eine starke Migration nach São Paulo stattgefunden hat. Die soziale und politische Desintegration des Landes spiegelt sich stark in diesen Versuchen eines “ethnologischen” politischen Theaters wider – anders als etwa in Rio de Janeiro, dem anderen Zentrum theatraler Produktion Brasiliens, wo die Szene insofern durchmischter ist, als viele Schauspieler auch im Boulevardtheater oder im Fernsehen tätig sind (der Kulturbereich in Rio wird

---

3 Als “Anthropophagie” wird der rituelle Kannibalismus südamerikanischer indigener Völker bezeichnet.

vom TV-Giganten “Globo” und vor allem von den dortigen, konkurrenzlos lukrativen und sicheren Arbeitsmöglichkeiten dominiert). Die Theaterproduktion in Rio erscheint eher gesellschaftlich orientiert, Selbstverortungen der Mittelklasse sind oft zentrales Projektthema, und die ästhetischen Mittel sind stärker europäisch und nordamerikanisch beeinflusst, wirken moderner, aber oft auch unspezifischer; auch das “Well-Made Play” hat hier noch seinen angestammten Platz. Jenseits der viel zitierten “Achse Rio-São Paulo” ist die brasilianische Theaterszene deutlich lichter und entspricht seltener den professionellen Standards, die in den beiden größten und reichsten Städten des Landes gesetzt werden. Belo Horizonte, Brasília, Curitiba und Porto Alegre (wo alljährlich auch das größte internationale Theaterfestival des Landes stattfindet) gelten als weitere wichtige Theaterstädte; und auch einige einzelne Gruppen aus dem Nordosten, den Bundesstaaten Ceará oder Paraíba etwa, sind mit zeitgenössischen Text- und Theateransätzen national bekannt geworden. Zwei wichtige zeitgenössische Tanzgruppen kommen aus dem kulturellen “Hinterland”: aus Florianópolis (Cena11) und Goiânia (Quasar).

Unser erstes Kooperationsprojekt, das wir 2006 auf Vorschlag des Theaterfestivals “riocenacontemporânea” in Rio de Janeiro und São Paulo realisierten, führte die britisch-deutsche Performancegruppe “Gob Squad” mit ihrer Video-Theater-Performance “Super Night Shot” nach Brasilien. Die Ausgangsidee war, im Rahmen einer Künstlerresidenz die bestehende Produktion mit brasilianischen Performern und DJs neu zu erarbeiten. In “Super Night Shot” brechen eine Stunde vor Vorstellungsbeginn vier Performer mit vorab verteilten Rollen, jeder mit einer Videokamera ausgestattet, in die Umgebung des Theaters auf, um in den Straßen, Bars, Läden und anderen öffentlichen Orten der Stadt deren Bewohner und sich selbst dem “Anonymat” zu entreißen und eine Rettungsmission zu erfüllen. Einer der vier Darsteller ist der Held und versucht, gelegentlich verzweifelt, einem oder mehreren der ihm begegnenden Passanten zu helfen – das Schwierigste ist oft, herauszufinden, wobei demjenigen besser geholfen werden könnte: beim Wunsch nach einem besseren Leben etwa oder auch nur beim Versuch, die Straße zu überqueren. Ein weiterer Performer betätigt sich als eine Art PR-Manager oder Cheerleader, der den Helden und seine Mission in der Gegend bekannt zu machen trachtet. Ein dritter sucht unter der Bevölkerung nach einem geeigneten Mitspieler, der sich zum Happy End des Films vom maskierten Helden hollywoodhaft küssen lässt; und der vierte im Bunde scoutet nach einem geeigneten Drehort für dieses gloriose Kuss-Finale. Die Rückkehr der Performer ins Theater mit Defilee durch die an der Tür wartenden, noch ahnungslosen Zuschauer wird zum Epilog des Films; und die Vorstellung selbst besteht schließ-

lich aus nichts anderem als der parallelen Projektion der vier ungeschnittenen, synchron aufgenommenen Kamerabilder auf vier Leinwände. Die vier Tonspuren werden dabei *live* von einem DJ abgemischt und mit einem Soundtrack unterlegt.

Für die Adaptation dieses Projekts in Brasilien wurden über das Internet insgesamt acht Performer ausgewählt. Interessenten mussten einen von "Gob Squad" erarbeiteten Fragenkatalog beantworten und im Youtube-Portal eigene kleine Filme von Interventionen und Interviews mit Passanten im öffentlichen Raum einstellen. Die eine Hälfte der ausgewählten Performer kam aus Rio, die andere aus São Paulo. Zwei DJs aus Rio ergänzten das Team. Mehrere Gruppenmitglieder von "Gob Squad" erarbeiteten in vier Wochen eine erste Version von "Super Night Shot Brasil", in der alle Performer mindestens zwei der vorgesehenen Rollen einstudierten und alternierend in Vorstellungen im Teatro Nelson Rodrigues und im SESC<sup>4</sup> Consolação, also in den Zentren von Rio und São Paulo, aufführten. Das Projekt unterschied sich insofern von der europäischen Version, als sein hedonistischer Charakter deutlicher und kritischer wurde – waren doch die zufällig zu Mitwirkenden werdenden Passanten zu einem Teil auch Bettler und Obdachlose, auf der Straße lebende, nicht selten geistig verwirrte Menschen, deren Wünsche und Erwartungen an einen Ein-Stunden-Spaß-Helden mitunter ganz andere Dimensionen annahmen als erwartet oder gar im minutiösen Ablaufplan einkalkuliert. Die Konfrontation mit der Realität in den Straßen der Zentren der beiden größten brasilianischen Metropolen führte auch zu einer Beschleunigung der einzelnen Vorgänge und abgesprochenen Abläufe, und die poetisch-verfremdenden Momente von synchron improvisierten Tänzen in Tierverkleidung, wenn die Performer sich per Plastiktiermasken in so etwas wie die Bremer Stadtmusikanten verwandeln, gewannen an Intensität und Absurdität.

Das Projekt wurde wegen seiner innovativen, genresprengenden Ästhetik und vor allem wegen der jeden Abend erneut spürbaren Spontaneität, die es den Darstellern abverlangt, von Publikum und Kritik in beiden Städten und auch überregional durchweg euphorisch aufgenommen und hatte nach dem ersten Jahr ein sehr intensives Fort- und Nachleben. Im folgenden Winter schloss sich eine zuvor nicht eingeplante zweite Projektphase an, in der sieben der ursprünglich acht Performer gemeinsam mit zwei neuen DJs aus São Paulo einen weiteren Monat lang mit "Gob Squad"-Mitgliedern die ihnen jeweils noch fehlenden Rollen sowie die produktionsmäßig autonome Vorbereitung und Durchführung

---

4 SESC steht für *Serviço Social do Comercio*, eine der wichtigsten kulturellen Institutionen vor allem in São Paulo.

von "Super Night Shot" am jeweiligen Aufführungsort trainierten. Am Ende dieser zweiten "Trainingsphase" standen nicht nur weitere Aufführungen in Rio und São Paulo, sondern (bis 2009) auch Auftritte in insgesamt über 20 verschiedenen brasilianischen Städten in allen Regionen des Landes. Die Gruppe "Gob Squad" realisierte später eine weitere Produktion im öffentlichen Raum in São Paulo, ein Chorprojekt auf der sonntags für Fußgänger freigegebenen Hochstraße "Minhocão", und plant für 2011, auf der Basis dieser Erfahrung hier einen eigenen Film zu drehen. Die beteiligten Brasilianer verwalten und produzieren als "Recrutas do Gob Squad" die südamerikanische "Super Night Shot"-Variante mittlerweile selbst und haben die Erfahrung, die sie mit dem Projekt machten, sichtbar in ihre eigenen Gruppen und Theaterkontexte hineingetragen und damit ihre eigene Performance- und Theatersprache angereichert und erweitert.

Die zweite Produktion der Theaterprojekt-Reihe wurde Ende 2006 in São Paulo realisiert: Frank Castorf inszenierte mit einem Ensemble aus brasilianischen Schauspielern eine Montage aus Nelson Rodrigues' symbolschwangerem Stück *Anjo negro* (1946) und Heiner Müllers *Der Auftrag* nach Anna Seghers unter dem monströsen Titel *Schwarzer Engel von Nelson Rodrigues mit der Erinnerung an eine Revolution: Der Auftrag von Heiner Müller*. Castorfs Brasilien-Arbeit waren zwei wichtige Erfahrungen vorausgegangen: das Volksbühnen-Gastspiel mit *Endstation Amerika* (nach Tennessee Williams' *Endstation Sehnsucht*) in Porto Alegre und São Paulo 2005 und eine deutsch-brasilianische Adaptation seiner Berliner Inszenierung von Brechts *Im Dickicht der Städte*, für die er zwei brasilianische Laiendarsteller in die Produktion einarbeitete, Bühnenbild, Beleuchtung und Technik des Stücks zu großen Teilen in brasilianische Hände übergab und die Arbeit auf eine Tournee durch fünf Städte (São Paulo, Salvador, Fortaleza, Guaramiranga und Brasília) schickte, in denen oft einschneidende technische und künstlerische Anpassungen notwendig waren, weil die Ausstattungen der vorhandenen Theater den Anforderungen aus Berlin kaum gerecht wurden. Darüber hinaus hatte Castorf in der Volksbühne in Berlin bereits eine szenische Lesung von Nelson Rodrigues' *Begräbnis erster Klasse* realisiert.

Castorf kam also zum wiederholten Mal und nicht unvorbereitet nach São Paulo. Ihn interessierte Rodrigues' Stoff – er handelt von einer weißen, von einem schwarzen Arzt vergewaltigten und anschließend mit ihm quasi zwangsverheirateten Frau, die ihre schwarzhäutigen Neugeborenen stets ertränkt – wegen seiner exemplarischen Thematisierung des Rassismus. Er empfand ihn aber auch als zu ausweglos und fatalistisch, weshalb er Müllers *Auftrag* kontrastartig zwischenschalten wollte: als augenblicksweise, also unter bestimmten historischen Konstellationen einen kurzen Moment lang aufscheinende Möglichkeit,

die Klassengrenzen zu überwinden und etwas in der Welt zu verändern. Im *Auftrag* landen drei Emissäre der französischen Revolution – ein Bauer, ein Großgrundbesitzer-Sohn und ein entlaufener Sklave – auf Jamaika, um einen Sklavenaufstand zu organisieren. Doch bevor sie in Aktion treten können, ereilt sie aus dem mittlerweile napoleonisch-restaurativen Frankreich der Widerruf ihrer Mission, und jeder kehrt ernüchtert in Schoß und Schicksal seiner Klasse zurück. Mit wem aber diesen Ansatz, eine solche Stoffcollage erarbeiten? Der brasilianische Theaterregisseur und -dozent Antonio Araújo vom “Teatro da Vertigem”<sup>5</sup>, seinerseits Kenner der deutschen Theaterszene und auch Castorf’scher Arbeiten in Berlin, wurde gebeten, Vorschläge für eine Besetzung zu machen, und entschied sich, Castorf einzelne Schauspieler aus verschiedenen Theatergruppen der Stadt vorzustellen, von denen dieser zunächst fünf auswählte, um bei *Anjo negro* mitzuwirken.

Aus der Konstellation dieser fünf Schauspieler ergab sich zunächst jedoch, dass das Stück von Nelson Rodrigues, in der die schwarze oder weiße Hautfarbe der Figuren ja eine entscheidende Rolle spielt, so nicht sinnvoll besetzbar war. Zugleich interessierte uns auch die Konterkarierung des Stückmaterials, also die Vorstellung, wie die rassistischen Vorurteile und Klischees aus dem Munde der jeweils anderen, “falschen”, Ethnie klingen würden: wenn also eine Schwarze auf die Schwarzen schimpft und ein Weißer auf Weiße, statt jeder auf den “Richtigen”. Die schwarze Schauspielerin und Sängerin Denise Assunção, die lange Zeit bei Zé Celso im Teatro Oficina gearbeitet hatte, übernahm also die Rolle der weißen Virginia, während Roberto Audio, ein weißer Schauspieler vom “Teatro da Vertigem”, die Rolle ihres schwarzen Ehemanns Ismael bekam. Elias, der weiße, als blinder Erlöser auftauchende und endlich im Ehebruch Virginia ein weißhäutiges Kind zeugende Halbbruder Ismaels wurde ebenfalls von einem Schwarzen gespielt, und aus den weißen Kusinen Virginias wurde ein rabiater Chor von schwarzen Schauspielstudenten der Theaterhochschule von São Paulo, die sich gerade unter dem programmatisch selbstbewussten Namen “Os Crespos” (Die Kraushaarigen) als eigene Theatergruppe mit starkem politischen Anspruch formiert hatten. Die Regisseurin und Schauspielerin Georgette Fadel (weiß) spielte die (weiße) Tante Virginias, die für deren schreckliches Schicksal verantwortlich ist, mit Anklängen an das Klischee einer (tendenziell eher farbigen) Macumbeira oder Voodoo-Mutter, und Janaína Leite (weiß) vom “Grupo XIX de Teatro” spielte schließlich die weiße Tochter von Virginia und Elias, die

---

5 Die Gruppe zeigte ihr Großprojekt “Apocalypse 1,11” bei “Theater der Welt” 2003 in Köln.

von Ismael geblendet, geschändet und erzogen wird. Aus Berlin verstärkte noch Irina Kastrinidis, eine (weiße) deutsch-griechische Schauspielerin (mit Kraushaarperücke und meist auf Deutsch sprechend) das Ensemble des schwarzen Kusienchors, so dass die Hautfarbenverwirrung perfekt war.

Die schwarzen Schauspielstudenten eigneten sich schnell und enthusiastisch die Texte aus Heiner Müllers *Auftrag* an und unterbrachen und malträtierten damit das angesichts ihres tragischen Wiederholungszwangs eher archaisch anmutende Personal des Nelson-Rodrigues-Stückes. Für diese gewaltsamen "Entführungen" ins Reich der potentiellen Revolte eignete sich das für die Inszenierung entworfene Bühnenbild besonders gut: eine verwinkelte Barackensiedlung mit Bar, Garage und Schlafzimmer hinter einer portalhohen Bretterwand, hergestellt aus rosafarbenen Spanplatten, dem typischen brasilianischen Material zur Absperrung von Baustellen. Thiago Bortolozzo, ein junger bildender Künstler aus São Paulo, der schon zuvor Installationen aus diesem Material angefertigt und u.a. bei der Biennale São Paulo ausgestellt hatte, entwarf dieses Set, beraten von Castorfs Berliner Hausbühnenbildner Bert Neumann, der seinerseits seit 2003 schon mehrere Arbeitsaufenthalte in São Paulo absolviert hatte. Auf die rosa Bretterwand, die zunächst den Blick auf das Spielgeschehen dahinter versperrte und im Laufe des Stücks immer löchriger wurde, bis die schwarze *Auftrags*-Aktionsgruppe sie schließlich ganz einriss, wurden *live* Videoaufnahmen aus den Baracken projiziert, die Aktion und Aktivisten in manchmal unerträgliche Nähe brachten und zugleich auf Distanz hielten.

Ich habe den Produktionsprozess von Castorfs *Anjo negro...* schon einmal ausführlicher für die Zeitschrift *Theater der Zeit* (Pees 2007a) beschrieben, so dass ich hier nur kurz auf ihn eingehen will. In vier Wochen intensiver Proben entstanden Textmontage und Inszenierung zeitgleich, und Castorf verwandte – vielleicht anders als in seinen deutschen Proben – große Sorgfalt darauf, dem Ensemble nicht nur zur nötigen Spielenergie zu verhelfen, sondern ihm – trotz Sprachbarrieren und der unvermeidlich hemmenden Vermittlung durch Übersetzer – auch seine inhaltlichen Motivationen und die Notwendigkeit einer möglichst spontanen, nicht vorab oder währenddessen reflektierten Spielweise nahezubringen. Die sehr unterschiedliche künstlerische Herkunft der Schauspieler stellte zwar für den Regisseur eine große Herausforderung dar, bot aber auch erstaunliche Möglichkeiten für die Konflikte der Figuren und Stoffe. Nur mit dem ursprünglichen Darsteller des Elias kam keine ausreichende Kommunikation zustande, so dass man sich früh einvernehmlich trennte und ein anderer schwarzer Schauspieler, Dárcio de Oliveira vom "Teatro dos Narradores", die Rolle übernahm. Castorfs nur bruchstückhaft naturalistischer Ansatz, seine Tendenz



zum Fragmentarisieren von Geschichten, deren Diskontinuität er mit der totalen physischen Präsenz und intellektuellen Reaktionsfähigkeit der Schauspieler zu kontrastieren und auszugleichen trachtet, verlangten den brasilianischen Akteuren einiges und vor allem viel Neues ab. Bis in der Nacht vor der Premiere stand auf der Kippe, ob Vertrauen, Kraft und Ausdauer des Ensembles ausreichen würden, um das komplexe Werkgeflecht "über die Rampe" zu bringen. Es gelang bravourös, und ich halte die Arbeit, die wir zehnmal im SESC São Paulo und anschließend in Hannover (beim Festival "Theaterformen"), in der Berliner Volksbühne und 2008 noch einmal beim Theaterfestival von Salamanca zeigten, für eine der besten und interessantesten Castorfs der letzten sechs Jahren.

Die Reaktionen auf die Inszenierung in São Paulo waren, wie aus verschiedenen, inhaltlichen wie ästhetischen, Gründen nicht anders zu erwarten, sehr kontrovers. Castorf hatte sich nicht nur mit seiner vermeintlich respektlosen Regie angemaßt, sich mit Nelson Rodrigues am Säulenheiligen brasilianischer Dramatik zu "vergreifen", sondern auch ein extrem heikles brasilianisches (europäisches) Thema anzurühren gewagt: den Rassismus. Die Auswirkungen seiner Produktion in der brasilianischen Theaterszene, insbesondere in einigen der Gruppen, aus denen die beteiligten Schauspieler stammten, sind bis heute in deren eigenen Arbeiten spürbar. Die Reaktionen in der Presse reichten von der offenen Gegenpolemik ("Hau ab, mach Theater für deine Deutschen"<sup>6</sup>) bis hin zu einem bemerkenswerten Essay in der wichtigsten Tageszeitung von São Paulo, in dem der angesehene Schriftsteller und Journalist Bernardo Carvalho schrieb:

Sowohl bei Nelson Rodrigues wie bei Heiner Müller dreht sich alles um Gedanken, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen sind: Die griechische Tragödie und die Revolution werden an die Peripherie der westlichen Welt exportiert. Die Tragödie von Nelson Rodrigues kann sich nur an der Grenze des Grotesken behaupten. Castorf hat die Herausforderungen dieser Grenze und die Durchschlagskraft dieser vom Autor herausgebrüllten Unangemessenheit vollkommen begriffen: Das Tragische an einen Ort zu versetzen, wo es nur mit Lachen aufgenommen werden kann. Der Ort ein Land, in dem die Tragödie nicht ernst genommen werden kann, wo die Wirklichkeit jeden Versuch einer tragischen Handlung in eine Kunstfertigkeit verwandelt, die zum Hohn neigt. Eine der intelligentesten Seiten der Inszenierung Castorfs liegt darin, dass er sich der Perversion vor Ort bedient, um sie zu pervertieren. Der Regisseur macht aus der Entlarvung, die ein Kennzeichen der brasilianischen Komödie zu sein pflegt, einen Paroxysmus, indem er die Verballhornung bis

---

6 Dieses Zitat wurde in einem sehr tendenziösen Text eines nur sehr eingeschränkt über die Reaktionen und Veröffentlichungen zur Castorf-Inszenierung in Brasilien informierten deutschen Journalisten fälschlich als Gipfelpunkt einer "Ablehnungswelle" kolportiert.

an die Grenze des Verrückten treibt. Mit Hilfe einer originellen Verschiebung lässt er aufblühen, was keimhaft bereits im Text von Nelson Rodrigues vorhanden war und unvereinbar ist mit der paradoxen Ehrfurcht, mit der man in Brasilien an die Stücke dieses Autors herangeht. Der Rodrigues'sche Text schreit geradezu nach dem Unbehagen der mit der eigenen Lächerlichkeit konfrontierten Norm. Die guten Absichten werden unweigerlich als Posse und Scheinheiligkeit entlarvt. In die Peripherie versetzt, wird der Diskurs über Gleichheit zum toten Buchstaben. Gegen den Rassismus hilft daher nur die obsessive Radikalisierung seines eigenen Diskurses. Auf vergleichbare Weise bemächtigt sich Castorf des "Natürlichen" – in diesem Fall die ausgeprägte Neigung der brasilianischen Komödie zur Albernheit und zur Schnulze – und haucht ihm eine destabilisierende Gewalt ein, die imstande ist, alles unnatürlich erscheinen zu lassen, indem sie die ursprünglichen Funktionen des Humors pervertiert, ja Verwirrung und Verlegenheit im Publikum hervorruft. Nichts ist für einen brasilianischen Schauspieler (der gewöhnlich eher intuitiv als technisch vorgeht) leichter und selbstverständlicher als die Improvisation des Lächerlichmachens. Castorf verwandelt diese "Natürlichkeit" in Befremdlichkeit. Die Leichtigkeit wird zum Unbehagen (für den Schauspieler wie für den Zuschauer), und im Gegenzug gewinnt das Prekäre einen ganz unerwarteten Wert – eine Verwandlung, die das unglaubliche Bühnenbild von Thiago Bortolozzo auf geniale Weise zum Ausdruck bringt. Während so das Normale fremd wird, beginnt der Schlamm wie Gold zu glänzen. Indem er einen vom Selbstverständnis der brasilianischen Kultur verdrängten Nelson Rodrigues zurückgewinnt, lässt Castorf die Natürlichkeit unnatürlich erscheinen, mit der wir uns selbst zu sehen pflegen und mit der wir uns weigern, den Rassismus in unserer Mitte zu sehen. Und er konfrontiert uns damit, wie grotesk unser opportunistischer, blinder oder scheinheiliger Stolz auf unsere Rassen-Demokratie ist (Carvalho 2007)<sup>7</sup>.

Die nächste Produktion der deutsch-brasilianischen Projektreihe wurde Anfang 2007 wieder in São Paulo realisiert. Stefan Kaegi von der deutschen Dokumentartheatergruppe "Rimini Protokoll" erarbeitete gemeinsam mit der argentinischen Theaterautorin und -regisseurin Lola Arias eine szenische Installation zu einem ebenfalls in Brasilien sehr sensiblen Thema: der Polizei. "Chácara Paraíso" hieß das Projekt nach der Ortsbezeichnung des größten Polizeiausbildungslagers Südamerikas an der Peripherie von São Paulo, wo der Militärpolizeinachwuchs den Nahkampf mit Drogenhändlern in nachgebauten Favela-Modellen im Maßstab 1:1 üben kann und das Polizeiorchester immer dann weinend proben muss, wenn

---

<sup>7</sup> Der Text, der ursprünglich in der *Folha de São Paulo* (19.12.2006) erschien, macht deutlich, wie die Intentionen des Projekts überzeugten, in schlüssiger Weise beim Adressaten ankamen und dass diese offene Form deutsch-brasilianischer Zusammenarbeit Ergebnisse hervorbringt, die eine Seite allein nie zustande gebracht hätte.

direkt nebenan mal wieder der versammlungsauflösende Tränengaseinsatz trainiert wird. Die Polizeistrukturen Brasiliens sind ein unangetastetes, nie nennenswert reformiertes Relikt der Militärdiktatur, ohne ausreichende demokratische Kontrolle und so unzureichend ausgestattet, dass regelmäßig (aber strukturell konsequenzlos) skandalöse Fälle von Korruption und sogar aktive Komplizenschaft der Polizei mit Verbrechern an die Öffentlichkeit gelangen. Kaegis und Arias' Projekt, dem ein gemeinsames Konzept von "Rimini Protokoll" zugrunde lag, trachtete aber weniger danach, die Strukturen der "Korporation" offenzulegen oder gar zu beschönigen, sondern versuchte vielmehr, dem Zuschauer eine sich vermeintlich jeder moralischen oder politischen Bewertung enthaltende Serie von Begegnungen mit Einzelpersonen – aktiven und ehemaligen Zivil- oder Militärpolizisten sowie deren Angehörigen – zu ermöglichen. Hinter der Polizei taucht das Individuum Polizist gleichermaßen als Ausgangspunkt und Adressat des theatralischen Geschehens auf.

Der Besucher der "Mostra de Arte-Polícia", so der Untertitel der Polizei-Kunst-Schau, wurde in Kleingruppen durch die leer stehende ehemalige Direktionsetage eines Bürohochhauses des SESC an der zentralen Geschäftsmeile São Paulos, der Avenida Paulista, geführt. In jedem Raum begegneten ihm fünf Minuten lang die mehr oder minder spektakulären Geschichten einzelner Polizeikräfte: Er beobachtet per Fernglas die unter ihm liegende Straße mit der instruierenden Stimme des professionellen Observators im Ohr; er telefoniert mit der Notruftelefonistin, die, hinter Glas abgeschottet, von den sie am stärksten belastenden Anrufen ihrer Karriere berichtet; er lauscht dem Polizeikontrabassisten, plaudert mit dem Hundetrainer, der einst als verdeckter Ermittler sein Leben riskierte, spielt mit den Kindern eines depressiven Expolizisten Monopoly, hört die Geschichten frustrierter Verkehrspolizisten und ehemaliger Sondereinsatzkräfte gegen die Studentenunruhen während der Militärdiktatur, lässt sich vom suspendierten Streifenpolizisten die Akte der gegen ihn laufenden Mordanklage vorlegen und verfolgt schließlich zwischen einigen nachgebauten Favelawänden die Simulation des Einsatztrainings gegen "Marginale", wie im brasilianischen Polizeijargon die Verbrecher aus der Unterschicht genannt werden.

Wie in den meisten "Rimini"-Projekten waren auch in diesem Fall die Darsteller keine Schauspieler, sondern selber Polizisten bzw. Expolizisten und Erzähler ihrer eigenen, bisweilen mit fiktiven Elementen oder Erlebnissen von Kollegen angereicherten oder verfremdeten Geschichte – eine Theaterform, die für das brasilianische Publikum nur insofern nicht mehr ganz neu war, als wir Kaegis argentinische Produktion "Torero Portero" mit Wohnhausportiers und Türstehern zwei Jahre zuvor (ebenfalls auf Einladung des Festivals "riocena-

contemporânea”) nach São Paulo und Rio de Janeiro gebracht hatten. Der in der Schweiz geborene Kaegi hatte in Córdoba und Buenos Aires bereits mehrere lokale Produktionen und in Salvador da Bahia auch schon ein Busrundfahrt-Projekt unter dem Titel “Matraca Catraca” erarbeitet. Er spricht, weil er ein Schüleraustauschjahr in der südbrasilianischen deutschen Einwandererstadt Blumenau verbracht hatte, fließend portugiesisch. Südamerikanische und brasilianische Verhältnisse waren ihm also alles andere als fremd; doch dass er ein so heikles Thema wie das der brasilianischen Polizei eher aus dem Blickwinkel der bildenden Kunst, des Readymades, der schlichten Ansammlung und des Arrangements vorhandener Personen und Geschichten anging, anstatt strukturell und klar Stellung zu beziehen, hatte im Produktionsteam wie bei den lokalen Projektpartnern im Vorfeld Befürchtungen erzeugt. Im Nachhinein machte gerade diese inhaltliche “Zurückhaltung” die konstruktive Irritation und Selbstinfragestellung des Publikums aus, das mit Vorbehalten und Vorurteilen gegen die Polizei zumeist schon selbst ausreichend ausgestattet in die Veranstaltung kam. Je nach eigener Biographie und Erwartungshaltung differierten die Reaktionen der Zuschauer, und manchem missfiel auch das “Allzumenschliche” des Projekts, die Vermenschlichung einer im Prinzip oder zumindest historisch unaufgearbeiteten menschenverachtenden Machtmaschine.<sup>8</sup> “Chácara Paraíso” wurde 2008 auch beim Festival “Brasil em Cena II” vom Berliner HAU (Hebbel am Ufer) sowie beim Alcântara-Festival in Lissabon gezeigt; im Jahr zuvor war das Projekt bereits beim Festival “Spielart” in München zu einer Fortsetzung unter dem Titel “Soko São Paulo” gelangt, in dessen Rahmen einige der Polizisten aus São Paulo auf ihre ungleichen Münchner Kollegen trafen.

Von Februar bis April 2007 folgte das spektakulärste dieser Kooperationsprojekte, welches auch in den deutschen Medien am umfangreichsten wahrgenommen und kommentiert wurde: Christoph Schlingensiefels Operninszenierung von Wagners *Fliegendem Holländer* – in der brasilianischen Übersetzung heißt das Werk *O navio fantasma* (Das Geisterschiff) – beim Amazonas-Opernfestival in Manaus, jener großen Industriestadt-Insel inmitten des tropischen Regenwalds. Nachdem Schlingensiefel im Vorjahr eine Recherchereise nach Manaus unternommen und mit dem künstlerischen Leiter und Dirigenten des Festivals, Luiz Fernando Malheiro<sup>9</sup>, eine Zusammenarbeit verabredet hatte, reiste er nun

---

8 In einer ausführlicheren Schilderung dieser Produktion für einen Sammelband von Aufsätzen über die Arbeiten von “Rimini-Protokoll” (Pees 2007b) habe ich diese Reaktionen und vor allem die Entstehung des Projekts genauer zu beschreiben versucht.

9 Malheiro hatte in den Vorjahren eine auch international viel beachtete erste brasilianische Gesamtinszenierung des *Ring der Nibelungen* aufgeführt.

zum Karneval an den Rio Negro, um hier mit den Bauten und Proben zu seiner nach dem Bayreuther *Parsifal* überhaupt erst zweiten Opernproduktion zu beginnen. Er hatte nicht mit den Widrigkeiten brasilianischer Produktionsbedingungen gerechnet: In Manaus wollte niemand vor Mitte März mit den Vorarbeiten zum Ende April zu eröffnenden Opernfestival beginnen, und auch die notwendigen Ausgaben und Vertragsabschlüsse wurden lange nicht genehmigt. Mehr als einen Monat lang blieb das Projekt in der Schwebe und wir mit ihm, immer stärker daran zweifelnd, ob das Projekt überhaupt realisiert und ausreichend ausgestattet werden könnte und ob die Zeit ausreichen würde, Schlingensiefs sich ständig wandelnde Pläne einigermaßen angemessen zu verwirklichen. Zähe, nervenaufreibende politische und dispositionelle Verhandlungen unter schweren tropischen Bedingungen (extreme Temperaturen, sintflutartiger Nachmittagsregen, entsprechend hohe Luftfeuchtigkeit) gingen den Proben voraus. Als schließlich alle bürokratischen Hürden aus dem Weg geräumt waren, blieb nur noch wenig Zeit für die eigentliche Arbeit.

Das prachtvolle Opernhaus von Manaus mit seiner goldenen Kuppel, gebaut Ende des 19. Jahrhunderts in der Zeit des Kautschukbooms, als die Stadt für einige Jahre als eine der reichsten der Welt galt, ist in Europa zum Mythos geworden; dies vor allem durch die Eingangssequenz von Werner Herzogs "Fitzcarraldo"-Film und durch den wahnwitzigen Traum seiner von Klaus Kinski verkörperten Hauptfigur, tiefer im Dschungel ein noch größeres Opernhaus zu errichten. Dass Schlingensief, mittlerweile tatsächlich beschäftigt mit dem Bau eines "Festspielhauses" in Burkina Faso, nicht auch von diesem deutschen Kunstmissionsmythos getrieben war, als er die Opernproduktion in Manaus verabredete, soll gar nicht in Abrede gestellt werden – und: Hand aufs Herz, wer von uns würde nicht gern eine Oper im Dschungel bauen? Allerdings lag der Aspekt bei seiner "Mission" mitnichten auf dem Elitären, bürgerlich Abgehobenen des Musiktheaters, sondern auf dem Populären: Eine Volksoper, eine Oper mit dem Volk und für das Volk, schwebte ihm mit Wagner vor, und hierfür rekrutierten wir ihm aus den Pfahlbau-Vorstädten u.a. eine komplette lokale Sambaschule samt attraktiver *sambistas* und 70-köpfiger Trommelabteilung, eine Gruppe von Tänzern der nordbrasilianischen Boi-bumbá-Tradition sowie ganze Schulklassen, die vor der Oper riesige Totems errichteten, welche später auf Opernprozessionen durch die Stadt getragen und über den Fluss geschippert wurden. Dem eher volkstümlichen Charakter des Opernfestivals von Manaus kam diese Haltung Schlingensiefs sehr entgegen; und die populäre Open-Air-Eröffnung auf dem Vorplatz des Opernhauses vor 15.000 Zuschauern, für die in diesem Jahr Schlingensief ebenfalls verantwortlich zeichnete, hat hier bereits eine längere Tradition.

Schlingensiefel unternahm (und verlangte) Ungeheuerliches, um seine amazonische Inszenierung gesamtkunstartig ins Werk zu setzen. Es wurden drei verschiedene Bühnenbilder und eine komplette Drehbühne gebaut, über hundert Komparsen verpflichtet, mehrere große Schiffe angemietet und eine verlassene, längst von haushohen Bäumen wieder überwucherte Leprastation im Urwald besetzt, um dort, teilweise nachts, mit dem kompletten Opernorchester, den Sängern und zahlreichen Statisten auf Video, alten 16-Millimeter-Bolex-Kameras zum Aufziehen und professionellem Kinofilmequipment auf 35 Millimeter die später auf der Bühne eingeblendeten Filmaufnahmen von besessenen Priestern, merkwürdigen Kulte und Schlingensiefel-eigenen Initiationsritualen zu drehen. In riesigen Kisten flogen wir Projektionsequipment aus São Paulo und Filmrollen aus Miami ein, während der Regisseur im Opernhaus mit den im Vergleich zu europäischen Verhältnissen sehr offenen Gesangssolisten und den eher unwilligen, stets streikbereiten Chormitgliedern mit bewundernswerter Geduld seine Vision der Wagner'schen Geschichte vom untoten, alle sieben Jahre auf der Suche nach wahrer Liebe wieder an Land gehenden Geisterschiffskapitän und seiner sehnsüchtigen Senta probte: auch dies als ein Einführungsritual, das die Handlungsführung der Oper wenn schon nicht missachtete, so doch zumindest des Öfteren konterkarierte.

Als der Tag der Open-Air-Eröffnung des Festivals gekommen war, hatte sich Schlingensiefel, schon eher angewidert, von den Sachzwängen und Konventionen einer solchen Veranstaltung abgewendet. Er überließ die Arrangements der Operausschnitte vor dem Haus dem Dirigenten, während er selbst sich auf das Finale konzentrierte, zu dem er mit eigens zu diesem Zweck gebauten thematischen Karnevalswagen und der Sambaschule auf den operngeschwängerten Vorplatz einzog, die Solisten kaperte und mit ihnen eine nächtliche Prozession durch die Stadt begann. Diese endete erst im Morgengrauen nach einer langen Bootsfahrt auf die andere Flussseite, bei der die Oper in Gestalt der Totems zurück in den Urwald gebracht und der Wildnis überantwortet wurde. Die beiden sich an den Folgetagen anschließenden Vorstellungen der Inszenierung im Opernhaus dirigierte er per Funkverbindung zu den Assistenten, Choreographen und Inspizienten vom Videomischpult aus und stellte dabei in der Premiere noch ganze Szenen, Chor- und Drehbühnenbewegungen um, damit das Kunstwerk stets in Bewegung und Entwicklung blieb und sich nur niemand in seinen Arrangements zu sicher fühlte. Vereinzelte Tränenaus- und Nervenzusammenbrüche im Assistentenstab mussten zum höheren Zwecke des Gesamtkunstflusses in Kauf genommen und verkräftet werden. Ein deutscher Opernbetrieb wäre schlicht und einfach unter diesen Anforderungen an Flexibilität und Improvisa-

tionsbereitschaft zusammengebrochen, und so mancher Dirigent hätte angesichts der Nebengeräusche, hinzu inszenierten Schreie und Anfälle auf der Bühne den Taktstock hingeschmissen. Doch die brasilianischen Künstler ließen sich in stoischer Ruhe auf das Multimedia-Spektakel ein, als wäre es ihre alltägliche Verrichtung. Kurz vor der Pause zog dann die Trommelgruppe ins Parkett ein und unterbrach die musikalische Darbietung, indem sie 20 Minuten lang Samba-Rhythmen in ohrenbetäubender Lautstärke darbot.

Der Abend lebte aber nicht nur von solchen Knalleffekten, sondern auch und vor allem von sehr rätselhaften, poetischen Momenten, die durch einen kontinuierlichen Fluss von Schlingensiefß bilderüberbordenden Überblendungstechnik hergestellt wurden: Ein Gaze-Vorhang, der die meiste Zeit vor dem Bühnengeschehen schwebte und als Hauptprojektionsfläche diente, holte die zuvor im Urwald mit den gleichen Darstellern, die nun auf der Bühne zu sehen waren, gefilmten Bilder ins Theater, was unglaubliche Assoziations- und Spekulationsräume eröffnete und die Zuschauer tatsächlich über die ganze Dauer der Oper regelrecht in Atem hielt. Da sich die Bilderflut und die vielen parallelen Handlungen auf der Bühne und in den Filmeinblendungen<sup>10</sup> eindeutigen Interpretationsmöglichkeiten naturgemäß entzogen, gab es auch kaum sehr eindeutige, über das Eingeständnis des Beeindrucktseins hinausgehende Zuschauerreaktionen und sicher auch viel Befremden. Allerdings erschienen einige aufschlussreiche Analysen der Arbeit in der nationalen und internationalen Opernfachpresse, etwa von Klaus Billand im österreichischen *Neuen Merker*:

[...] Schlingensiefß brachte nun die überzeugende Assimilation des Holländer-Stoffes mit der Geschichte und Lebensweise, sowie den Traditionen, Mythen, Hoffnungen und Ängsten der hier lebenden Menschen schlüssig und überzeugend in sein künstlerisches Konzept ein. In seiner offenen und absorptiven Art tat er nach Ankunft in Brasilien und in den acht langen Wochen seines Aufenthalts in Manaus und Umgebung das für Ausländer genau Richtige: seinen eigenen kulturellen Ballast vergessen, Augen und Ohren öffnen, die Authentizität der Informationen aus allen Bevölkerungsschichten ungefiltert auf sich wirken lassen und nicht zuletzt das Umfeld mit seinen hier besonders vielen Facetten akribisch studieren. Dann bei der künstlerischen Arbeit den Mitwirkenden viel Spielraum für eigene Entfaltungsmöglichkeiten und ihre sprichwörtliche Improvisationskunst lassen. All dies verlangt ein Höchstmaß an künstlerischer Sensibilität, sozialer Kompetenz und Einfühlungsvermögen, die für das Schaffen europäischer Opern-Regisseure in Brasilien nicht selbstverständlich sind, wenn sie sich denn überhaupt hierher verlieren. [...] [Schlingensiefß]

---

10 Hinzu kam neben den in Manaus selbst gefilmten Passagen auch "klassisches" Schlingensiefß-Material: etwa der Oskar-Fischinger-Kurzfilm "Komposition in Blau" oder der von Alexander Kluge gedrehte Film "Hasenverwesung".

schaffte im Rahmen seines weit gefächerten Assoziationstheaters eine bemerkenswerte Symbiose des Holländer-Stoffes mit nationaler Volkskunst. [...] Trotz der erwartet unkonventionellen Lesart ist Schlingensiefs Holländer dabei stringenter und viel näher am Werk inszeniert als sein Bayreuther Parsifal. Es gelingt ihm [...], durch eine intensive Dramaturgie die Nummernhaftigkeit des Fliegenden Holländers nahezu vollständig aufzuheben. Damit [nimmt er] im Prinzip das erst später von Wagner zu voller Reife geführte Konzept des Gesamtkunstwerks auf Regieebene vorweg. Mit dieser Integration der "Nummern" in den hier besonders intensiv fortlaufenden Handlungsstrang ersetzt Schlingensief in seinem Holländer von Manaus gewissermaßen die in diesem Werk noch nicht vorhandene "endlose Melodie" Wagners durch die "endlose Geschichte"... (Billand 2007).

Christoph Schlingensiefs Opernproduktion am Amazonas zog im selben Jahr zwei ebenfalls spektakuläre Folgeprojekte nach sich: eine Ausstellung im Münchner "Haus der Kunst", in dessen Zentrum eine große, von einem Karnevalswagen aus Manaus entlehnte Abendmahlsszene aus Styropor stand, unter der in einer Installation von 16 Filmprojektoren die im Regenwald gedrehten Opernfilme in Endlosschleifen zu sehen waren, und ein großes Opern-Installationsprojekt in São Paulo, das in Abwandlung des brasilianischen Operntitels "Trem Fantasma" (Geisterbahn) genannt wurde. Und tatsächlich handelte es sich auf einer Spiel- und Ausstellungsfläche von rund 600 m<sup>2</sup> um eine Art Operngeisterbahn: einen Parcours, durch den die Besucher sich per Geisterbahnwagen und über Brücken und Drehbühnen wankend bewegen mussten und auf dem ihm über 100 Sänger, Schauspieler und Statisten begegneten, die ihn in eine alternative Opernwelt à la Schlingensief entführten. Ein Vergnügungspark der musiktheatralen Art, voller Animationen und Agitationen.

2008 erarbeitete die aus Argentinien stammende, seit langem aber in Berlin lebende und dort mit ihrer Gruppe "Dorky Park" tätige Choreographin Constanza Macras eine Tanztheater-Inszenierung mit brasilianischen Tänzern, Darstellern und Live-Musikern in São Paulo, "Paraíso sem Consolação" (Paradies ohne Trost). Auch ihrer Produktion war als Vorerfahrung ein Brasilien-Gastspiel aus Berlin vorangegangen: "Big in Bombay", das 2007 in Porto Alegre und São Paulo (sowie in Buenos Aires) gezeigt worden war. Wir luden interessierte Tänzer zu einem Casting ein, auf dem Macras ein Ensemble von zehn Beteiligten zusammenstellte, mit dem sie, unterstützt von der argentinischen Filmemacherin María Onis, ein Mosaik aus Videoaufnahmen, Theaterbildern und Szenen aus dem Alltag der Megametropole und seiner Bewohner erarbeitete. Das Bühnen- und Kostümbild wurde von Simone Mina und Vanessa Poitena entworfen. Die zwei Stadtviertel, zwischen denen die Avenida Paulista verläuft, Paraíso und



Consolação, standen Pate bei der Namensgebung des Projekts durch die Choreographin, die im Probenprozess zielstrebig und wenig Einreden zulassend voring. Aus den Improvisationen und sehr unterschiedlichen Phantasien, Fähigkeiten und Fertigkeiten der Beteiligten stellte sie eine collageartige Dramaturgie her, in der sich einzelne Stadtgeschichten, getanzte Erzählungen und Szenen zwischenmenschlicher Begegnungen und Beziehungen abwechselten mit Gruppenbewegungen, die teilweise sehr eindringlich und einmalig Perspektiven, Sehnsüchte und Neurosen aus der Stadt thematisierten. Konsumismus und Überlebenskampf waren die Pole, zwischen denen sich der Abend bewegte. Macras und ihre Tänzer griffen auf intelligente Weise manches Brasilien-Klischee auf – den Karneval, das Dienstmädchenverhältnis, den Körperkult, etc. – und verwandelten es in Poesie oder verdrehten es ins Absurde, Lächerliche. Und die Choreographin, die daheim mit ihrer festen Gruppe “Dorky Park” über Jahre und viele Projekte zusammenarbeitet und sich für jede ihrer Inszenierungen viele Monate Zeit lassen kann, schaffte es in bewundernswerter Weise, die recht bunte Schar von Beteiligten in wenigen Wochen zu einem Ensemble zu verschweißen, das in jeder Form, in Soli, Duo und Gruppenszenen, miteinander und mit dem Publikum sehr direkt zu kommunizieren vermochte.

Dennoch wurde die Arbeit, die im größten Theater des SESC vor stets gut besuchtem Haus sechsmal und weitere dreimal sehr erfolgreich im Berliner Hebbel-Theater gezeigt wurde, in São Paulo stark angegriffen und provozierte innerhalb der Tanz- und Theaterszene auch viel Ablehnung. Zu oberflächlich und anmaßend sei die Herangehensweise der Regisseurin, meinten manche. Die Tanzkritikerin Helena Katz verteufelte in ihrer Kritik gar die Förderer und Produzenten des Stücks, weil sie ein solches Projekt unterstützt und herausgebracht hatten. Manches Vorurteil oder zumindest manche Voreingenommenheit gegen den Arbeitsansatz der Choreographin schien in diesen Beurteilungen durch; ebenso tauchte die Frage auf, ob ihr denn wohl ein solcher Ansatz, ein solches Thema überhaupt zustünde. Auch Neid mag eine gewisse Rolle gespielt haben: Neid auf die für brasilianische Verhältnisse großzügigen Produktionsbedingungen und die große Plattform, die sich der Inszenierung auf Anhieb bot. Denn so viel zentrale Wahrnehmung müssen sich brasilianische Tanzgruppen ungerechterweise oft jahrelang hart erkämpfen. Cássia Navas, eine andere wichtige Tanzkritikerin, Professorin und Kuratorin der Stadt, zeigte sich dagegen in einem Brief an das Ensemble begeistert und von der Arbeit sehr angetan. Sie hielt gerade den lustvollen Versuch, der gewalttätigen Stadt im andauernden Ausnahmezustand die Normalität, das Zwischenmenschliche, die Sehnsüchte abzutrotzen, für bewundernswert:

Wie übersetzt man eine Stadt, in der das Leben so wenig wert ist, auf die Bühne – auch noch angesichts des Paradoxes, dass die Stadt selbst so teuer ist? Dass so viel in der Stadt so viel wert zu sein scheint, außer dem Leben. Wie, jenseits der Gewalt, der Stadt ein freundliches Hallo entgegensetzen: “Na wie gehts? Wir sind hier, um über dich zu laufen, zu tanzen auf deiner Erde, in deinem Fleisch...” Constanza Macras und ihre Tänzer, Schauspieler, Musiker, Produzenten, Videomacher, Beleuchter, Bühnenbildner, Kostümbildner, Helfer schlagen uns eine Antwort auf diese Fragen vor. Eine Tanz-Antwort von großer Qualität, aufgeführt von einem Ensemble, das keine feste Compagnie ist, die etwa seit Jahren zusammenarbeiten würde, sondern eine Gruppe, die weiß, wie man auf der Bühne den Sinn des Kollektiven respektiert, der entsteht und sich konstruiert aus der persönlichen Performance eines jeden Einzelnen.<sup>11</sup>

Im Juni 2009 gelang es nach mehreren Anläufen endlich, das von HAU-Direktor Matthias Lilienthal ursprünglich für das Festival “Theater der Welt” 2002 in Duisburg entworfene Projekt “X Wohnungen” gemeinsam mit dem SESC in São Paulo zu realisieren. Die Grundidee dieses genreübergreifenden Kunstprojekts ist, dass Künstler in privaten Räumen kleine Inszenierungen, Installationen und Interventionen einrichten, die vom Zuschauer dann im Rahmen mehrerer Parcours zu Fuß durch die Stadt nacheinander besucht werden. Immer zwei Zuschauer pro Parcours machen sich im Abstand von 10 Minuten gemeinsam auf den Weg, ausgestattet nur mit einer Wegbeschreibung und den Adressen und Titeln der jeweiligen Arbeiten, und erlaufen sich jeweils sechs bis acht der über einen Zeitraum von täglich gut fünf Stunden dauerbespielten Wohnungen. Oft wirken die Bewohner dieser Wohnungen in den Mini-Performances mit; in anderen Fällen mag man fälschlicherweise die Künstler selbst oder anderweitig hinzugezogene Schauspieler für die Bewohner halten; und des Öfteren mag die Wohnung auch verlassen oder unbewohnt wirken, in eine Art Privat-Galerie oder in einen Ort verwandelt, an dem der Zuschauer selbst sich niederzulassen eingeladen wird. Die Besonderheit, ein solches Projekt in São Paulo durchzuführen, lag vor allem in seinen äußeren Rahmenbedingungen: Privathäuser und Apartments sind hier für gewöhnlich hermetisch abgeriegelt und mitunter stark bewacht; man besucht seine Nachbarn oder Freunde viel weniger zu Hause als in Deutschland; und eigentlich läuft man in den vielen Straßen, durch welche die “X Wohnungen”-Zuschauer in São Paulo geschickt wurden, ohnehin lieber nicht zu Fuß, sondern nimmt das Auto oder ein Taxi – wenn man die entsprechenden Stadtviertel nicht überhaupt meiden will.

---

11 Cássia Navas in einem Brief an die Künstler des Stücks “Paraíso sem Consolação”, 29. Juli 2008.

“X Moradias São Paulo” wurde im Zentrum der Stadt veranstaltet. Insgesamt drei Parcours führten vom Veranstaltungszentrum SESC Consolação in drei sehr unterschiedliche Viertel: ins reiche Hygienópolis, ins eher ärmliche italienische Einwandererviertel Bela Vista und ins Zentrum der Stadt in das Viertel República, wo u.a. Niemeyers gigantisches, wellenförmiges und weltberühmtes Apartmenthaus “Edifício Copan” steht, in dem allein 5.000 Menschen leben. Nicht nur Wohnungen, sondern auch ein Laden, eine Garage, ein Wohnmobil, ein provisorisches Obdachlosenasyll und ein Open-Air-Boxclub armer Leute unter einer Stadtautobahnbrücke wurden okkupiert. 23 Stationen hatte das Projekt insgesamt, gestaltet von rund 20 brasilianischen Künstlern und 10 weiteren Künstlern aus Deutschland, den USA, Spanien und Argentinien. Enrique Diaz, Regisseur und Schauspieler aus Rio de Janeiro, organisierte eine Führung durch eine Ausstellung in einer leer stehenden, von Obdachlosen besetzten Villa; das “Centro de Pesquisa Teatral” des brasilianischen Regie-Altmeisters Antunes Filho inszenierte eine hyperrealistische WG-Szene im Wohnraum über einem alternativen Veganer-Café; die Theaterfotografin Lenise Pinheiro lichtete die Besucher in Nonnenkostümen ab, während sie von ihrem Trauma, in einer Klosterschule aufgewachsen zu sein, berichtete; “Gob Squad”-Mitglied Simon Will ließ das Zuschauerpaar ein Haus erkunden, das von einem Schauspielerpaar bewohnt wurde, welches Schritt für Schritt per Handy den Besucher dirigierte und ihn Handlungen und Begegnungen seines Lebens nachspielen und -empfinden ließ; die Bühnenbildnerin Simone Mina hatte sich 100 weiße Vögel in ihr Wohnzimmer geholt, unter denen die Zuschauer auf einem Sofa Platz nehmen und meditieren konnten; der Berliner Regisseur Nurkan Erpulat machte die Besucher zu vermeintlichen Bewerbern auf eine Stelle als Hausangestellte eines stadtbekannten Transvestiten, in dessen ärmlichen Miniapartment sie probeputzen mussten; Thorsten Michaelson von der deutschen Gruppe “Ligna” machte eine leer stehende Studenten-WG zum individuellen Hörspielraum; der spanische Regisseur Rodrigo García konfrontierte den Besucher mit zwei Särgen in einem Kinder-Doppelstockbett, aus denen Passantenstimmen von Straßeninterviews zum glücklichen Leben schallten; Lucas Bambozzi, bildender Künstler aus São Paulo, schickte den Besucher mit einer Nachtsicht-Videokamera in eine stockdunkle Wohnung, wo ihm lauter Katzen mit funkelnden Augen begegneten; und der amerikanische Autor und Regisseur Richard Maxwell schrieb und inszenierte gleich ein kleines Minidrama über einen und mit einem theaterbegeisterten Versicherungsagenten, von dessen Apartmenthaus man auf die Ruine eines kürzlich ausgebrannten Theaters der Stadt blicken konnte.

Am eindrucksvollsten gelang es – gänzlich unfreiwillig – dem Projekt des argentinischen Dokumentartheater-Regisseurs Ariel Dávila, an den Puls von Stadt und Zeit zu rühren: Er hatte just in einem von Hunderten Mitgliedern einer Obdachlosenorganisation besetzten leer stehenden Verwaltungsgebäude der staatlichen Sozial- und Rentenversicherung zu recherchieren begonnen, als dieses von der Polizei geräumt und dessen illegale Bewohner – darunter Familien mit kleinen Kindern, alte und gebrechliche Menschen – regelrecht auf die Straße gesetzt wurden, wo sie eine Woche lang zum Teil bei großer Kälte und Regen verharren, bis sie der Stadtverwaltung abtrotzen konnten, dass ihnen als Notunterkunft ein ehemaliges Mülllager unter einer Brücke zugewiesen wurde. In dieser kollektiven Notunterkunft besuchten die „X Wohnungen“-Zuschauer eine Art improvisierte Foto- und Video-Ausstellung, welche die Räumung, die Woche auf der Straße und die Motivation der Gruppe dokumentierte. Diese und viele andere Installationen führten zu enthusiastischen Reaktionen der Besucher auf das Gesamtprojekt. Wichtiger noch als die einzelnen Arbeiten der Künstler war den Zuschauern dabei das veränderte Stadt-Erlebnis, die spielerische und oft auch zufällige, sich aus dem Augenblick auf der Straße individuell ergebende Verschiebung von Wahrnehmung – sowie die spielerische, ganz unangestrenzte Überwindung der Hinseh- und Reflektionsbarrieren, jener sozialen Ignoranz, die das Leben und Überleben insbesondere der Mittelklasse in São Paulo so stark prägt.

Seit Mitte 2009 arbeiten wir bereits an einer neuen Projektreihe, wieder gefördert von der Kulturstiftung des Bundes, unter dem Titel „Unter Menschenfresser Leuthen. Postkoloniale Perspektiven zeitgenössischen Theaters in vier Kooperationsprojekten zwischen Theatermachern aus Brasilien und Deutschland“. In diesem Rahmen begegnet ein kleines Team aus Schauspielern und weiteren Theaterkünstlern um den jungen deutschen Regisseur Tilmann Köhler einer jungen Gruppe aus São Paulo, „Tablado de Arruar“; brachte die deutsche Off-Puppentheater-Gruppe „Das Helmi“ aus Berlin in Salvador da Bahia ein neues Stück mit brasilianischen Mitwirkenden heraus; inszeniert der deutsch-bulgarische Regisseur Dimitar Gotscheff mit brasilianischen und deutschen Schauspielern ein Stück in São Paulo; erarbeitet die Berliner Theatergruppe „andcompany&Co.“ ihre neue Produktion mit brasilianischen Mitwirkenden, Koautoren und -Performern in Brasilien. Das Köhler-Team und die Gruppe „Tablado de Arruar“ lernten sich vor einigen Jahren bei einem gemeinsamen Workshop in São Paulo kennen und zeigten im Juli 2009 bereits im Maxim-Gorki-Theater zwei Werkstattaufführungen ihres Projekts „Haut aus Gold“, das auf Grundlage von zwei Neubearbeitungen der Argonautensage bzw. des Medea-

Materials durch den brasilianischen Autor Alexandre dal Farra und die deutsche Autorin Tine Rahel Völcker entstand; nach einer weiteren Probenphase in Brasilien soll das Stück im Juli 2010 in São Paulo Premiere haben. Die Gruppe “Das Helmi” war 2008 im Rahmen einer deutschen “Kulturfest”-Tournée mit ihrer schrägen, damals schon mit Blick auf Brasilien inszenierten “Faust”-Version in mehreren brasilianischen Städten zu Gast und hatte dabei bereits eine Schauspielerin aus Rio de Janeiro in die Gruppe integriert. Für das Internationale Theaterfestival von Salvador erarbeiteten sie im Oktober 2009 ein neues Stück mit vier brasilianischen Mitspielern, dessen Ausgangspunkt das Leben und Werk des polemischen bahianischen Barockdichters Gregório de Matos ist. Nach einer zweiten Proben- und Adaptationsphase soll das Stück 2010 auch in Deutschland herausgebracht werden: auf Kampnagel in Hamburg und im Ballhaus Ost. Die Gruppe “andcompany&Co.” bereitete ihre Produktion, die unter dem Arbeitstitel “Minikochbuch der Stadtguerilla” Brecht/Müllers *Fatzer* mit dem “Anthropophagischen Manifest” von Oswald de Andrade, der Globalisierung und aktueller Politik verbinden will, im Januar 2010 in São Paulo vor; die Premiere ist für August 2010 in São Paulo und September 2010 im HAU in Berlin vorgesehen. In Kooperation mit dem Hamburger Thalia-Theater soll schließlich die Brasilien-Inszenierung von Dimitter Gotscheff entstehen; 2009 adaptierte er bereits für Lateinamerika mit viel Erfolg seine Berliner *Hamletmaschine* mit den brasilianischen Schauspielern Gero Camilo und Paula Cohen, die auch beim neuen Projekt mitwirken sollen.

Könnte man eine Projektreihe wie die hier beschriebene auch in umgekehrter Richtung durchführen, etwa eine Reihe brasilianischer Regisseure nach Deutschland holen, um mit deutschen Schauspielern zu arbeiten? Zunächst wäre es sicherlich ungleich schwerer, dafür die notwendigen Fördermittel einzuwerben. Alle hier beschriebenen Kooperationsprojekte fanden im Rahmen der Theaterarbeit des Goethe-Instituts statt und wurden von dort mit erheblichen Eigenmitteln und logistischer Unterstützung ermöglicht. Ausserdem wurden die Projekte (außer dem der “X Wohnungen”) von der Kulturstiftung des Bundes gefördert. Hinzu kamen projektweise lokale Partner in Deutschland und Brasilien sowie mit ebenfalls erheblichen finanziellen Beiträgen das brasilianische Kulturministerium und der SESC São Paulo. Aber nicht nur auf der finanziellen Seite fehlen in Deutschland zumeist die Neugier und das Interesse an solchen Begegnungen auf eigenem Terrain – zumindest außerhalb von Nischenprogrammen und Nebenspielfestivals. Die deutsche Theaterszene, so sehr sie auch (in guter deutscher Jammertradition) die eigene künstlerische und politische Stagnation selbstkritisch beklagen mag, stellt sich von außen zwar als extrem

entwickelt, bewundernswert virtuos und hoch professionell dar; oft erscheint sie aber auch als selbstgefällig, selbstgenügsam und selbstreferenziell – als ziemlich hermetisch. Das beginnt bereits mit der außerhalb Europas unvorstellbaren Reduktion der Spielpläne auf ca. 40 bis 50 Stücke des klassischen und modernen Kanons, die immer wieder neu inszeniert werden. Doch auch die Diskurse und ästhetischen Mittel scheinen starken Kreiselbewegungen ausgesetzt; und in der mehr als erstweltklassigen Struktur und Ausstattung wird mitunter deutlicher (und ermüdender) als im zwangsläufig “bescheideneren” Theater im Rest der Welt, wie sehr Regisseure und Autoren immer wieder die gleiche Idee, immer wieder die gleichen Inhalte und Mittel rekrutieren und bestenfalls variieren, die sie einmal als ihren Ansatz, ihre Motivation entdeckt und entwickelt haben und die in gewisser Weise auch zu ihrem “Markenzeichen” werden.

Wir haben uns beim umgekehrten “Theatertransfer” von Brasilien nach Deutschland in den vergangenen Jahren daher zunächst auf den Versuch beschränkt, gemeinsam mit interessierten Partnern im deutschsprachigen Raum einen Ausschnitt der brasilianischen Theaterszene möglichst systematisch und kontextualisiert vorzustellen: etwa mit zwei “Brasil em Cena”- Theaterfestivals 2006 und 2008 im Berliner HAU, wo auch schon dreimal die ähnlich gelagerten brasilianischen Tanzfestivals “Brasil Move Berlin” stattfanden; oder mit einem kleinen Rio-de-Janeiro-Schwerpunkt bei den Wiener Festwochen, wo eine *live* bespielte Kunstinstallation aus einer Favela (“Projeto Morrinho”) mit einem zeitgenössischen Selbstbefragungsprojekt aus der Mittelklasse (“A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção” von Christiane Jatahy) verbunden wurde. Die Gastspiele des “Teatro Oficina Uzyna Uzona” aus São Paulo mit der fünfteiligen Saga *Krieg im Sertão* von Zé Celso nach Euclides da Cunha in Recklinghausen (2004) und Berlin (2005) standen als solitäre Großereignisse sicher auch programmatisch am Anfang dieser von uns initiierten Theateraustausch-Aktivität: Die schon seit 50 Jahren unter dem Regisseur, Autor und Schauspieler Zé Celso aktive Gruppe ist bis heute auch in Brasilien eine große, vielleicht *die* Referenz für ein ureigenes brasilianisches und anthropophagisches Totaltheater, das sich das dionysische Theater im Sinne Nietzsches ebenso einverleibt hat wie Artaud, Brecht und Stanislawski und das Ganze mit allen möglichen afrobrasilianischen, indigenen und abendländischen Manifestationen religiöser und volkskultureller Natur verwoben und “karnevalisiert” hat.

Trotz dieser Umstände und Überlegungen bleibt ein kritischer Aspekt solcher Projekte die Gleichberechtigung: die vielzitierte “Augenhöhe”, auf welcher der Europäer dem Anderen oder auch nur sich selbst im Anderen begegnen will. Vor 45 Jahren hat der brasilianische Filmemacher Glauber Rocha in einem be-

rühmt gewordenen Vortrag in Genf über das *Cinema Novo* unter dem Titel “Uma estética da fome” (Eine Ästhetik des Hungers, 1965) auf den fortbestehenden Unterschied zwischen der lateinamerikanischen kolonisierten und der “zivilisierten” europäischen Kolonisatorenkultur hingewiesen und festgehalten:

Während Lateinamerika seine allgemeine Misere beklagt, kultiviert der europäische Vermittler den Geschmack dieser Misere [...] Weder gelingt es dem Latino, dem zivilisierten Menschen seine wahrhaftige Misere mitzuteilen, noch kann der zivilisierte Mensch wahrhaftig die Misere des Latino verstehen. Das ist, fundamental, die Situation der brasilianischen Künste in der Welt: Bis heute haben es nur von der Wahrheit abgeleitete Lügen (formale Exotismen, die die sozialen Probleme vulgarisieren) geschafft, sich in quantitativ nennenswertem Umfang der Welt mitzuteilen. Diese haben eine Reihe von Missverständnissen nicht nur innerhalb der Grenzen der Kunst provoziert, sondern, schlimmer noch, auch den Bereich der allgemeinen Politik kontaminiert. Für den europäischen Beobachter sind die künstlerischen Prozesse im unterentwickelten Teil der Welt nur interessant, solange sie seine Sehnsucht nach Primitivismus befriedigen; und dieser Primitivismus präsentiert sich hybrid und verkleidet unter der Last der späten Erbschaften der zivilisierten Welt, missverstandenen Erbschaften, weil auferlegt und übernommen unter kolonialistischen Bedingungen. Lateinamerika bleibt aber unwiderlegbar Kolonie [...].

Ist also Lateinamerikas oder zumindest Brasiliens Theaterszene nach wie vor Kolonie? Ist die deutsche und europäische Theaterlandschaft kolonialistisch, so prächtig blühend oder muffig welkend wie eh und je? Ich bin angesichts dieser Frage im Laufe unserer Projekte immer wieder auf einen eher subtilen, verborgenen Aspekt gestoßen: dass es bei aller Neugier und Offenheit auf brasilianischer Seite auch starke, wenn auch selten ausgesprochene Vorbehalte gegen ausländische Künstler gibt, die nach Brasilien kommen und sich dort “anmaßen”, Brasilien, brasilianische Verhältnisse, Klischees und Realitäten zu thematisieren. Als hätten sich in der Psyche der postkolonialen Gesellschaften wie ihrer Individuen Vorbehalte, Komplexe und Tabus eingenistet zur Frage, wer mit wem was diskutieren darf und was nicht. Wer darf meine Landschaft, meine Leute, mein Leben beschreiben? Wessen Geschichte(n) wem erzählen? Historisch gesehen, sind diese Vorbehalte in einem jahrhundertlang europäisch fremdbestimmten Land, in dem sich auch die heutige nordamerikanische kulturelle und industrielle Hegemonie anders anfühlt als in Europa, sicher leicht verständlich und nachvollziehbar. Kompliziert ist also weniger das Phänomen an sich als seine Verborgenheit und Unausgesprochenheit.

In den vergangenen Jahren wurde angesichts der befürchteten Folgen der Globalisierung und des drohenden Sozialabbaus in Deutschland gern von der

“Brasilianisierung” (Ulrich Beck) Europas gesprochen. Auch wenn dieser Begriff ursprünglich eine negative Konnotation gehabt haben mag, bringt er doch zum Ausdruck, dass Europäer heutzutage sehr viel weniger als früher auf Brasilien (herab-) schauen als auf ein Land, das Entwicklung im europäisch-humanistischen Sinne noch nachzuholen, also “zu lernen” habe, sondern man beginnt, in der anderen sozialen und ökonomischen Realität Brasiliens plötzlich Herausforderungen zu sehen, die Europa vielleicht erst noch bevorstehen. Von Brasilien lernen: überleben lernen. In den “Rückspielen” der hier beschriebenen Projekte und in den brasilianischen Festivalprogrammen in Deutschland haben wir dieses gesteigerte Interesse, diese neue Neugier beim deutschen Publikum deutlich spüren können. Sie drückte sich nicht nur in den Diskursen über die Theateraufführungen aus, sondern insbesondere auch im großen Andrang bei vielen soziologisch orientierten Begleitdiskussionen und -vorträgen zum Theaterprogramm. Giuseppe Cocco, Universitätsprofessor in Rio de Janeiro, Initiator der Bewegung “Nomadische Universität” und langjähriger Partner Antonio Negris in Brasilien, hat in seinem neuesten Buch *MundoBraz* (Cocco 2009) die wechselseitigen Phänomene der “Weltwerdung Brasiliens” und der “Brasilienwerdung der Welt” auf der Basis einer “Amazonaswerdung Brasiliens” untersucht. Sein Kronzeuge bei diesem Versuch einer neuen, anthropologischen oder besser gesagt: anthropophagischen Deutung politischer und weltökonomischer Entwicklungen ist dabei der brasilianische Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro, der mit dem “Amazonischen Perspektivismus” einen ganz neuen, in gewisser Hinsicht verstörenden anthropologischen Ansatz entwickelte. Das europäisch-westliche Modell der Erschließung der Welt beruht nach diesem Ansatz auf der im Prinzip falschen Vorstellung einer Möglichkeit von Kommunikation und Konsens zwischen den Weißen und den Indigenen des Amazonasgebiets. Zwischen den völlig unterschiedlichen Universen, Kosmologien, Menschen-, Geister- und Umweltbildern beider Kulturen gibt es nach Viveiros de Castro nämlich gar keine Verbindungsmöglichkeit, keine echte Kommunikation. Und vielleicht muss oder sollte es die auch gar nicht geben; vielleicht ist es nur eine westeuropäisch-humanistische Zwangsvorstellung, alles könne durchdrungen, verstanden, integriert und somit beherrscht und unterworfen werden. Ist dem Europäer Nonkommunikation schlicht unerträglich? Fehlt ihm dafür (nach wie vor) ein Konzept? Braucht er selbst in seiner heutigen modernen, moderaten, kleinlauteren Erscheinungsform (wo er nicht mehr so leicht durchdreht, zuschlägt, auslöscht) zumindest einen kleinsten gemeinsamen Nenner, um nicht verloren zu gehen?



Ich erwähne solche anthropologischen Überlegungen im Kontext dieser Betrachtung jüngster deutsch-brasilianischer Kulturaustauschprojekte im Bereich der darstellenden Künste eigentlich nur, weil es mir als ganz zentral erscheint, die Unmöglichkeit solcher Arbeitsansätze als eine Möglichkeit zu etablieren – oder sogar als Ausgangspunkt, als etwas unbedingt ins Projekt zu Inkorporierende.

### Literaturverzeichnis

- Billand, Klaus (2007): “O Navio Fantasma de Christoph Schlingensief na Amazônia”. In: *Der neue Merkur*, 10.6. <<http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=225>> (30/04/2010).
- Carvalho, Bernardo (2007): “Wertschätzung des Prekären. Wie Castorf in Brasilien aus Schlamm Gold macht”. In: *Theater der Zeit*, 2, S. 21.
- Cocco, Giuseppe (2009): *MundoBraz. O devi-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro.
- Pees, Matthias (2007a): “Endlich unterm Amazonas. Frank Castorf inszeniert in São Paulo mit brasilianischen Schauspielern Nelson Rodrigues und Heiner Müller”. In: *Theater der Zeit*, 2, S. 18-20.
- (2007b): “Menschen auf der Schwelle. Südamerikanische Projekte zwischen Arm und Reich”. In: Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, S. 146-157.